

niño. (Los casos de Joselito, el ruiseñor de España, o de María Gracia son claros ejemplos de ello).

No creo que Danielya y Talankin hayan tenido tales propósitos. Su *Seriozha*, simpático como todos los niños de su edad, puede muy bien resultarnos conmovedor y hasta hacernos llorar con sus desventuras; pero ello no nos lleva a prescindir de una actitud crítica frente a los realizadores, porque es evidente que éstos han buscado algo más que una película "conmovedora". Incluso, hay en *Seriozha* una sutil ironía: recuérdese la escena en que Bondarchuk se ve a sí mismo, en una película, recitando rígidamente la lista de perspectivas y realizaciones del sovjós que dirige. Se trata de un ironía inofensiva y cordial, sin duda, pero no por ello menos sintomática de una madurez y de un espíritu de observación que muy bien pueden anunciar las futuras buenas comedias soviéticas, tan necesarias. Por otra parte, hay en los directores una encomiable preocupación por los problemas de forma que los lleva, en algunos momentos, a excederse en su búsqueda de encuadres originales. Y algo más: la voluntad de descubrir los muy difíciles resortes del "gag" cinematográfico. En ese terreno, los "gags" de la escena con la bicicleta, por ejemplo, son primarios y deficientes. Pero ¿no es interesante que se pueda hablar de "gags" al referirse a una película soviética? Asimismo hay algunos detalles en lo que al corte de la película respecta (ya se sabe que el corte es el

talón de Aquiles de muchos cineastas soviéticos) que demuestran una voluntad de salir de lo convencional y de entrar en los terrenos de lo insólito. Recuérdese la brusca transición a un tren en movimiento, que nos tiene despistados hasta el momento en que nos damos cuenta de que se trata de una película exhibida dentro de la película misma.

Es verdad que del mundo de *Seriozha* se nos da una dimensión elemental, y el mundo de un niño está lleno de abismos insondables y terribles. Pero, aun dentro de esa limitación, cabe apreciar un intento de penetrar en lo subjetivo y, nuevamente, en lo insólito. La música cumple, a ese respecto, una función interesante y así, la irrupción en la vida de *Seriozha* del tío marinero de uno de sus amigos va acompañada de unas notas que recuerdan las canciones de los mares del sur. Tampoco diré que ello supone un alarde de inteligencia, pero sí un intento plausible de superar la realidad inmediata que de la anécdota se desprende.

En resumen, quizá haya valido la pena extenderse tanto sobre un film secundario, porque *Seriozha* abre nuevas perspectivas para un cine soviético más diverso y moderno. En realidad la mayoría de las películas soviéticas que hemos visto recientemente dan la misma sensación. Y mientras tanto, ahí están los Raizman, los Donskoi, los Ermler y los Chujrai capaces de seguir realizando el cine soviético clásico que amamos, el cine de la pasión.

tre ellos, tienen experiencia como mimos, o como bailarines, lo cual le abre a este grupo posibilidades que los demás no tienen. Otros integrantes son Lilia Carrillo y Felguérez, responsables de la escenografía y el vestuario, Raúl Cossío, de la música, y Alexandro de la dirección.

Como suele suceder en las empresas económicamente desahuciadas, el ritmo de trabajo es muy intenso y la disciplina cuidadosamente observada. La clasificación funesta de primera dama, galán joven, actor de carácter, etc., no existe, y la persona que tiene un primer papel en una obra, puede hacer uno insignificante en la siguiente, lo que sólo puede lograrse en grupos de repertorio, o como es el caso, cuando el número de obras montadas es muy grande.

El Teatro de Vanguardia ha montado nueve obras en menos de un año, lo que sería una labor considerable aun sin tener en cuenta que opera con pérdidas que aterrarían a cualquier persona sensata, que no cuenta con ningún subsidio fijo, y que en realidad vive de milagro. Las obras en cuestión, que son tres de Beckett, dos de Ionesco, una de Alexandro, una de Tardieu, una de Strindberg, y una de Margarita Urueta, pueden calificarse, excepto la última, de "teatro de agresión": se trata de mostrarle al espectador algo que no quiere ver; ahora bien, a diferencia de la mayoría de las personas que se dedican a escandalizar a los demás y que generalmente resultan los únicos escandalizados, Alexandro logra en sus producciones lo que pretende. No se necesita ninguna perspicacia para comprender que el grupo se enfrenta a un problema casi insoluble, por una parte se trata de montar espectáculos que por definición son desagradables, por otra, de que el espectador acuda a ser molestado, y pague. ¿Habrá en México diez mil gentes capaces de aceptar esta condición? Está por verse. Por una parte las entradas han ido aumentando considerablemente, por otra tenemos el antecedente de *Las criadas* de Genet, que llenaba el Fábregas todas las noches, de buenas personas que iban esperando ver una comedia que trataba del problema que son las criadas, y se encontraban de buenas a primeras ante aquellos personajes diabólicos. Noche tras noche el público salía de estampida en el momento en que Ofelia Guilmáin empezaba a azotar la silla, y noche tras noche volvía el Fábregas a llenarse. Lo triste de los casos en que la obra no se llama *Las criadas*, es que se agrade a quien no se debe. El público que me parecería más digno de ser molestado nunca verá el Teatro de Vanguardia, porque está muy ocupado viendo las obras completas de Alfonso Paso, así es que, con el tiempo, se formará un público "snob", que es el peor de todos, porque no participa, pues asistirá a la representación para ver cómo es que Alexandro agrade en ausencia a los filis'eos.

Dados los antecedentes, la primera impresión de los ensayos es francamente alarmante, pues Alexandro no sólo es capaz de escoger una obra, traducirla, y conseguir de la nada dinero para montarla, sino que como buen actor y mimo que es, también puede marcarle a cada actor los movimientos y la expresión exactos que espera de él, y luego exigirselos hasta lo último. Se ocurre pensar que después de seis meses de trabajar en este grupo los actores acabarán siendo

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EL GRUPO DE TEATRO DE VANGUARDIA EN LA ESFERA

“EN UNA REPRESENTACIÓN de teatro naturalista”, dice Alexandro, “me siento como si mirara por el ojo de una cerradura una escena que no me interesa”.

“Me pongo a la defensiva, porque esa afirmación elimina no sólo las obras que yo prefiero, sino las que escribo.”

“En el teatro”, prosigue Alexandro, “lo importante es el espectáculo, no el autor”.

Protesto enérgicamente. Siempre he creído que el día que me enseñen una máquina capaz de escribir obras de teatro, aunque sean como *Susana y los jóvenes*, la rompo. Saco a colación el argumento tan sabido de que el meollo del drama es el diálogo, etc. (Debo advertir que estoy tratando de relatar una conversación entre Alexandro y yo.) ¿Qué harán con los autores? ¿Eliminarlos? “No”, dice Alexandro, “interpretarlos de una manera creativa”. Si se trató de asesinar a alguien, contesto, ¿por qué no poner a los Álvarez Quintero en vez de Strindberg?

El día, si es que lo hubo, en que los autores teatrales fueron todopoderosos, no me tocó a mí, y puedo contar varias anécdotas en las que hay frases tales como: “Esta escena me la quita, porque es antimexicana”, “la pausa, como la tiene usted marcada, nos tira abajo la escena”, “este parlamento no da un telón”, etc.,

pero todo tiene sus límites. Cuando el Teatro de Vanguardia presentó *La lección*, en vez de seguir la indicación del autor que dice: “DECORADO: el gabinete de trabajo que también sirve de comedor, en la casa del viejo profesor, etc.”, el decorado presentaba una máquina, muy bonita, pero máquina al fin y al cabo. La criada, que según el texto ha de ser “fuerte, rubicunda, con cofia rústica, y de unos 45 o 50 años de edad”; era manca y hombre.

Preguntar por qué el decorado es una máquina, por qué la criada es un hombre, por qué la silla tiene unas manos que se cierran sobre el vientre de la alumna cuando ésta se sienta, es un poco ocioso, pero de lo que no queda lugar a dudas es de que la interpretación es efectivamente “creativa”.

Con todo esto “in mente” y con la actitud hipócrita de parte ofendida, acepté la hospitalidad de Alexandro asistiendo a varios de los ensayos con toda la intención de que no me gustara lo que iba a ver.

El grupo lo forman cerca de veinte actores y actrices jóvenes de los cuales, ninguno de los hombres es especialmente desagradable, y las mujeres, todas, son muy bellas, hecho insólito, hay que aceptarlo, en los anales del teatro mexicano; a diferencia de los jóvenes que segregan las varias escuelas de teatro que hay en la ciudad, ninguno tiene la voz aterciopelada, vibrante o acariciadora y el cincuenta por ciento, cuando menos, de en-

automatas. Para un tímido, el panorama es terrible, pues el grupo está en realidad dirigido por un individuo que piensa que toda obra de arte lleva implícita una agresión, y que no tiene empacho en agredir no sólo al público, sino al autor de la obra que está montando, y a los actores de su compañía. Pero este juicio *a priori* resulta muy injusto, pues si alguien afirma que en el teatro lo importante es el espectáculo, hay que partir del espectáculo para emitir el juicio.

La sonata de los espectros. Al abrirse el telón del teatro de la Esfera nos encontramos con que todas aquellas gentes guapísimas han hecho hasta lo imposible por verse espantosas, y lo han conseguido. Con unos costales viejos, unas cajas de jitomate, y un "colage", Felguérez hizo una escenografía que ofrece un espacio escénico que para lograrlo López Mancera hubiera necesitado el estadio de la CU. Durante los siguientes minutos presenciaremos *hors texte* el derrumbe del edificio a que se refiere el estudiante en el sexto parlamento, su diálogo con la aparición, y otra vez *hors texte* el avance de los mendigos que son rechazados por la portera (que es un ave), y que culmina con la violación *a due* de la dama de negro; alguien padece un ataque epiléptico, un muerto en su sudario cruza la escena, el derrumbe del edificio se repite como en "flash back", hay un rito vudú, y por fin el acto termina con la frase: "¿qué significa todo esto?", que con seguridad es la que está en la mente del lector de este artículo, y lo más extraño es que sí significa, se significa a sí misma, y no puede ser expresada en otros términos que los de su forma escénica. No es una interrogación ni una respuesta, ni una obra que trate de esto o de lo otro, sino que es una revelación, es el ejemplo perfecto de aquél axioma que dice que el arte es a la vida animal lo que la locura es a la inteligencia.

¿Que se han agregado cosas? Muy cierto, pero el texto de una obra teatral está hecho para que se le agreguen cosas, y más el de una obra como ésta, tan escueto y tan sugerente.

El espectáculo, que tiene una unidad y una fuerza extraordinarias, es el resultado de un esfuerzo titánico de conjunto, en el que ninguna inteligencia privó sobre las demás, sino que cada una, puesta en libertad, produjo una parte del efecto general, que milagrosamente armoniza con las demás: Cossío, por ejemplo, compuso especialmente para la obra una música expresiva, adecuada, y de un sabor muy personal; Felguérez, con su tercera escenografía, demostró que la labor del escenógrafo no es hacer diseñitos en acuarela sobre su restirador, sino construir efectivamente aparatos bellos que funcionen escénicamente; Lilia Carrillo por su parte, diseñó un vestuario que no está hecho para que las actrices luzcan más apetitosas, sino para realzar el ambiente y la expresión de la obra (dicho sea entre paréntesis, esta puesta en escena es la antítesis de lo cursi, y recuerda *hipocríte lecteur* la frase que dice que los estúpidos son aquellos que encuentran la belleza sólo en las cosas bellas.)

En cuanto a la dirección y la actuación, hay que tomar en cuenta que Alexandro tiene, por angas o mangas, un grupo de actores, que salvo dos o tres excepciones saben actuar decorosamente. El reparto es en general un acierto, y sólo pudo hacerse con un profundo conoci-

to de la personalidad, las posibilidades y las especiales limitaciones de cada uno de los actores: Héctor Ortega y Beatriz Sheridan, actores ambos de grandes posibilidades, con un dominio de sus recursos raro a su corta edad, tienen papeles que hubieran hecho reventar a cualquier otro de la compañía; en cambio, Elda Peralta, que padece cierta tendencia a ser "mona" cuando se mueve o habla en escena, tiene un papel en el que está casi inmóvil, lo que hace resaltar su belleza extraordinaria, y una cualidad muy especial que ella tiene, de proyectar en reposo; el aspecto de Carlos Ancira, ayudado con una barriga postiza, lo hace crear un señor Hummel verdaderamente siniestro; Farnesio de Bernal, que regresa al teatro después de varios años de danza en carna un Johansson casi líquido que sal-

ta, corre y grita como corresponde al personaje, y como no podría hacerlo ninguno que no fuera bailarín; Bertha Lomelí y Álvaro Carcaño por su parte, hacen una pareja de enamorados entre graciosa y horripilante, como rara vez se ve en el teatro, y muchas en la vida real. En general puede decirse que la mayor virtud de esta representación está en que los efectos siempre se consiguen: el muerto es espantoso, los mendigos, asquerosos, el estudiante, puro, la mujer sexual es puerca, etc.

¿Y el público? Desgraciadamente no lo he visto, pues el estreno será el día en que D.M. esto entre en prensa, pero esperemos que no reviente y que patrocine una de las experiencias teatrales que se hacen en nuestra ciudad, de las que no se avergonzaría ninguna otra.

LIBROS

LUIS REYES DE LA MAZA, *El teatro en México en la época de Juárez*. UNAM. México, 1961, 250 pp.

SE PRESENTA, a través de programas y crónicas, un panorama histórico del teatro, desde la caída de Maximiliano a la muerte de Juárez: 1868-1872. La recopilación y el estudio preliminar de Reyes de la Maza, además de su material histórico ofrece un interés dramático; en este volumen, ameno y pintoresco, se relata la heroica lucha de los artistas por conquistar a un público apático, y poco acostumbrado a divertirse.

Hacia muchos años que en los teatros se aplaudían los dramas románticos españoles. Los autores favoritos eran Zorrilla, Larra, Bretón de los Herreros, Nuñez de Arce. Y las compañías teatrales también se importaban de España. Por su parte los autores y los actores mexicanos, entusiastas admiradores e imitadores del arte dramático español, llevaban una existencia paupérrima, porque no lograban competir artística ni económicamente con sus modelos.

La invasión francesa fracasó y sus tropas se retiraron; pero el espíritu francés operó un cambio en el gusto del público nacional. El cancan, las zarzuelas y la música de Offenbach comenzaron a desterrar de los escenarios las piezas españolas. Un sector austero del público protestó, calificando al cancan de indecente y "endemoniado"; a pesar de todo la *cancanomanía* se convirtió en epidemia: ya no se sostenía ningún espectáculo teatral, si no se presentaba como fin de fiesta el frenético baile que en Francia había puesto de moda la Rigolboche.

También algunos escritores, como el maestro Altamirano, combatieron en sus artículos al cancan, y lamentaron el afrancesamiento del gusto; pero sus protestas resultaron inútiles. La música de Offenbach había causado verdadero furor en todos los países civilizados, y México no podía ser la excepción.

Las crónicas teatrales cuentan los esfuerzos desesperados de los empresarios por atraer a un público indiferente a todo lo que no fuera cancan. Además, las compañías extranjeras resultaban competidoras invencibles. La presencia del actor y director español José Valero fue ruinoso para los empresarios mexicanos; Va-

lero llegó precedido de una fama internacional, y el público aplaudió sin descanso el repertorio clásico que representaba: Calderón, Molière, Sófocles, etcétera...

Pero pocos meses después los espectadores cansados del teatro serio, abandonaron a Valero y buscaron las zarzuelas. El estreno de *Marina* alcanzó un gran éxito: al día siguiente en las calles de la ciudad el pueblo cantaba las arias de *Marina*.

En esa época surgieron algunas novedades en materia de espectáculos. Se iniciaron las "tandas" del Principal, con sus memorables cancanes; se presentó la primera "revista", de carácter satírico y frívolo, y aún hoy este género se continúa representando en nuestros teatros; a imitación de París se abrió un café cantante, que fracasó por la mediocre calidad de sus "variedades", pero se puede decir que fue el antecesor de los actuales cabarets mexicanos.

En esos días la ópera mexicana: *Don Quijote en la venta encantada*, se sumó a los innumerables fracasos de los autores nacionales que —como los actores— en vano intentaban ganarse el favor del público; en compensación, tiempo después, triunfó desde su estreno el drama romántico *El pasado*, de Manuel Acuña, y la pieza volvió a representarse muchas veces.

La presencia de Angela Peralta en la capital, acompañada del famoso cantante italiano Tamberlick, fue el acontecimiento más memorable de la época; los aficionados a la ópera asistieron a un duelo de facultades artísticas entre los dos famosos cantantes. La popularidad de Angela Peralta no tuvo límites; sus triunfos en el extranjero le aseguraron el reconocimiento nacional.

C. V.

